



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2012

---

## **Präsenz des Unpersönlichen: das Porträt bei Warhol**

Egenhofer, Sebastian

Other titles: Presence of the impersonal: Warhol's portraits

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-87782>

Book Section

Originally published at:

Egenhofer, Sebastian (2012). Präsenz des Unpersönlichen: das Porträt bei Warhol. In: Spera, Danielle. Jüdische Genies - Warhols Juden. Jewish Geniuses - Warhol's Jews. Wien: Jüdisches Mus. d. Stadt Wien, 10-16.

## PRÄSENZ DES UNPERSÖNLICHEN. DAS PORTRÄT BEI WARHOL

Warhol hat viel über die Gesichtslosigkeit nachgedacht und oft nah am Rande der Gesichtslosigkeit operiert. Seine *Philosophy*<sup>1</sup> setzt mit dem Telefonat über den morgendlichen Blick in den Spiegel ein, der kein Bild zurückwerfen sollte, da A., Andy, das Subjekt des Blicks, selbst bereits Spiegel, bloß passiv reflektierende Oberfläche ist. Doch schiebt sich in das zu erwartende „Nichts“ der wechselseitigen Reflexion zweier Spiegel doch ein widerständiger Rest. Im Telefonat der *Philosophy* ist es ein wandernder, jeden Tag an anderer Stelle wieder erscheinender Pickel, an dem sich die personale Identität stabilisiert.<sup>2</sup> Das Problem des Gesichts und der im Gesicht vermittelten Selbstgegenwart der Person wird radikal veräußerlicht im Problem der Haut – in der Haut als Problem. „Wenn mich jemand fragte: ‚was ist dein Problem?‘, müsste ich sagen: ‚Haut‘.“<sup>3</sup> Wie wir wissen, ist in Warhols Fall diese Zone der Haut, die Oberfläche, alles, was ist, alles was da sein soll. „Wenn Sie alles über Andy Warhol wissen wollen, schauen sie auf die Oberfläche – meiner Bilder, meiner Filme und von mir selbst. Es ist nichts dahinter.“<sup>4</sup> Die in diesem Sinn absolute Oberfläche ist daher nicht fest mit einem Träger verbunden. Das Gesicht, traditionell der Ort der Einschreibung und des Ausdrucks einer körperlich durchlebten Geschichte, kann daher ins Gleiten geraten, wie es Warhol in jenen späten fotografischen Selbstporträts vorführt, die den Geschlechtswechsel inszenieren und Personalität als eine ephemere Erscheinung ohne substanziellen Kern lesbar machen. So ist hier das Problem des Gesichts und des Porträts offenbar eng mit dem der Konstruktion eines Selbst, eines Self-Image verschränkt. Wie aber ist das Nichts zu verstehen, dass der leere Spiegel selbst wäre – das gesichtslose und unmaskierte Nichts, das hinter der Oberfläche zu gewärtigen wäre?

Warhols Antwort ist vielfältig – und variiert unter anderem in Abhängigkeit vom Publikum. Mich interessiert hier jedoch kein biografischer Subtext. Die Frage zielt nicht auf einen doch realeren Kern (Warhol und seine Mutter, Warhols Homosexualität<sup>5</sup>, Warhols Katholizismus, Warhols Alltagsleben – ablesbar in den Reliquien der Time Capuseles), sondern auf das Verhältnis der *Oberfläche* und der *Bilder*, deren Gestalt diese Oberfläche annimmt oder die sie reflektiert, zu dem *Nichts*, das der in gewissem Sinn abwesende, nicht-imaginierbare Träger dieser Bilder wäre. Ein Warhol'scher Leitbegriff, der in diese Dimension hinter der Maske weist, auf das Nichts, das von der Oberfläche, die „Alles“ ist, was man „wissen“ kann, verhüllt wird, ist der Begriff der Maschine. In Warhols *Philosophy* ist die Spaltung von Maschine und Selbst vielfach artikuliert. Ich will die begriffliche Konstruktion nur in ihren Hauptpunkten markieren, um dann zu zeigen, wie sie sich technisch und formal in Warhols von der Fotografie infizierter Malerei niederschlägt. Es werden so die Implikationen des typischen Looks von Warhols Siebdrucken für seine Konzeption von Personalität und Subjektivität, für seine Konzeption des Menschen lesbar werden.

---

<sup>1</sup> Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, San Diego/New York/London 1975. Dt.: Andy Warhol, *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*, aus dem Amerikanischen von Regine Reimers, Frankfurt a. M. 2009.

<sup>2</sup> Siehe ebd., S. 7f. (dt.: S. 14).

<sup>3</sup> Warhol, *Die Philosophie*, S. 14, Übers. variiert (Warhol, *The Philosophy*, S. 8: „If someone asked me ‚what's your problem‘, I'd have to say ‚skin‘.“).

<sup>4</sup> Gretchen Berg, „Andy Warhol. My True Story“ (Sommer 1966), in: Kenneth Goldsmith, *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews, 1962–1987*, New York 2004, S. 85–96, S. 90 (eigene Übers.).

<sup>5</sup> Siehe exemplarisch Michael Moon, „Screen Memories, or Pop Comes from the Outside. Warhol and Queer Childhood“, in: Jennifer Doyle u. a. (Hg.), *Pop Out. Queer Warhol*, Durham/London 1996, S. 78–100.

In der *Philosophy* ist die Dimension der Maschine in unterschiedlichen Metaphorizitätsgraden thematisiert. Die Maschine – das ist zuerst der Spiegel selbst, der Apparat gedächtnisloser Replikation einer gegebenen Sichtbarkeit. Die Maschine, das ist auch das Tonbandgerät – jenes Tonbandgerät, mit dem Warhol seinen „Geist“ oder „Kopf“ (mind) vergleicht, „ein Tonbandgerät mit einem Knopf: Löschen.“<sup>6</sup> Die Maschine ist aber auch der lebende und daher sterbliche Körper jedes Individuums, dieser unbekannte Apparat, der sich, in Warhols Fall, von Zucker und Campbell's Soup ernährt<sup>7</sup> und der, über eine ganze Lebensspanne hinweg – jede Minute und noch im Schlaf, wie Warhol sagt – „arbeitet“. „Ich glaube, ich habe einen wirklich weiten Begriff von ‚Arbeit‘. Denn ich finde, daß schon am Leben zu sein so viel Arbeit ist, die man eigentlich nicht machen will. Geboren werden ist wie entführt werden. Und dann in die Sklaverei verkauft werden. In jeder Minute wird gearbeitet. Die Maschinerie läuft immer. Sogar dann, wenn du schläfst.“<sup>8</sup> Warhols *Wunsch*, eine Maschine zu sein, zielt auf eine Annäherung der *Lebensführung* – des Stils der bewussten Entscheidungen des Subjekts – an den Lauf dieser Maschinerie, die es als lebendiges je schon ist. Die Mechanisierung des Lebensvollzugs und der künstlerischen Produktionsweise durch technische Mittel, die die serielle Wiederholung erlauben („the same lunch every day, for twenty years“<sup>9</sup>), versucht, das personale Ich mit der trägen Kontinuität des unpersönlichen Lebens zu verschränken. In einigen Passagen der *Philosophy* hat Warhol diesen Bezug des bewussten Selbst zu „seiner“ Maschine in den weitest möglichen Horizont gestellt. „Wenn meine Zeit gekommen ist und ich sterbe, will ich nicht, daß etwas von mir übrigbleibt. Ich will kein LEVTOVER sein. Ich habe diese Woche im Fernsehen gesehen, wie eine Frau in eine Strahlenmaschine ging und einfach verschwand. [...] Wenn ich daran denke, daß die Ägypter jedes Organ einzeln in einem eigens dafür bestimmten Gefäß eingelegt haben – dann finde ich das widerwärtig. Ich will, daß meine Maschinerie verschwindet. / Und doch bin ich immer noch von der Idee angetan, daß Leute zu Sand oder so etwas werden, damit die Maschinerie auch nach deinem Tod noch weiterarbeiten kann. Verschwinden hieße vielleicht sich vor der Arbeit drücken, die deine Maschinerie noch zu erledigen hat. Da ich an die Arbeit glaube, sollte ich wohl nicht ans Verschwinden denken, wenn ich sterbe. Und überhaupt, es wäre schon sehr glamourös, wenn man als großer Ring am Finger von Pauline de Rothschilds wiedergeboren würde.“<sup>10</sup>

Die Maschine ist dieser Sand der immer schon toten Teile, die sich für die Dauer eines Lebens zum individuellen Körper, dem bleibenden und kontinuierlich sich wandelnden Träger eines Selbst – eines vergesslichen, in seiner Selbstgegenwart zentrierten Ichbewusstseins – organisieren. Die Maschine ist der kontinuierliche, stumme Grund, der das Ich und seine je aktuelle Erfahrung der Welt mit sich führt. Warhol ruft sie und ihr Verhältnis zur Person noch einmal in Zusammenhang mit dem Tod in Erinnerung, wenn er über seinen Grabstein reflektiert. „I always thought I'd like my own tombstone to be blank. No epitaph, and no name. / Well, actually, I'd like it to say, ‚figment‘.“<sup>11</sup> *Figment* – eine Einbildung, ein Fantasiegebilde, das wird die Person, das Leben, das unter ihrem Namen und öffentlichen Image firmiert, gewesen sein.

---

<sup>6</sup> Siehe Warhol, *Die Philosophie*, S. 185. In der deutschen Übersetzung ist „mind“ mit „Kopf“ oder „Verstand“ übersetzt. Ich schlage hier zusätzlich „Geist“ vor.

<sup>7</sup> Nach einigen Tricks mit gebratenem Fleisch, setzt die Maschinerie sich durch: Es gibt „Brot und Marmelade. [...] Alles, was ich will, ist einzig und allein *Zucker*“ (siehe ebd., S. 89). Die tägliche Dose Suppe zum Lunch erwähnt Warhol im frühen Interview, „What Is Pop Art?“, in dem die Maschinerisierung einen Schwerpunkt bildet (G. R. Swenson, „What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I“, in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, S. 15–20, S. 18): „Someone said my life has dominated me; I liked that idea.“

<sup>8</sup> Warhol, *Die Philosophie*, S. 91f., Übers. modifiziert (s. Warhol, *The Philosophy*, S. 96).

<sup>9</sup> Siehe: G. R. Swenson, „What Is Pop Art?“, in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, S. 18).

<sup>10</sup> Ebd., S. 107f., Übers. modifiziert (s. Warhol, *The Philosophy*, S. 112f.)

<sup>11</sup> Andy Warhol, *America*, New York 1985, S. 129.

Mir scheint, dass vor diesem begrifflichen Hintergrund Warhols Verfahrensweise – nicht nur, aber auch in den Porträts und Selbstporträts – ihre Subjektivitätstheoretischen, und, ich bin versucht zu sagen: existenziellen Implikationen enthüllt. Ich meine vor allem jenen auffälligsten Zug von Warhols Technik oder Stil: die manifeste Schichtung, also die Trennbarkeit der Schichten, die sich zum Bild überlagern, noch im fertigen Produkt. Es kann sich dabei um die elementare zweistellige Beziehung des monochromen, oft silbernen Grunds der Leinwand zum repetitiv aufgetragenen Siebdruck handeln: der fotografische Schatten des Gesichts oder Körpers eines Stars, des elektrischen Stuhls oder eines tödlichen Verkehrsunfalls skandiert repetitiv – sei es im einzelnen Bild oder in der Folge der Serie – den kontinuierlichen Grund der Leinwand. Deren materielle Extension bleibt dem je singulären, fotografisch fixierten Moment und Anblick unterlegt. Die Kontinuität und Dauer, die ein klassisches Denken mit dem Begriff des Selbst verband, ist hier dem indifferenten materiellen Grund zugeschrieben, Repräsentant der „machinery“, die – noch im Schlaf und vielleicht über den Tod des Subjekts hinaus – im Rücken jedes Selbst- und Weltbewusstseins fungiert. Das Gesicht dagegen, um beim Porträt zu bleiben, ist an den Augenblick gebunden – mag dieser auch durch die technische Fixierung wiederholbar geworden sein. Das Selbst – nicht nur das eigene, auch das jedes anderen Menschen – gerinnt als der äußerliche Anblick, der aus einer Vielfalt heterogener und kontingenter Faktoren resultiert: vom Lichteinfall und der Perspektive als manipulierbaren Variablen der fotografischen Aufzeichnung, bis zur Mimik, Kostümierung und Kosmetik als Indizien der sozialen Stellung der Person. Das fotografisch fixierte Augenblicksprodukt wird zwar technisch gebunden und wiederholbar gemacht, es bleibt aber fremd gegenüber der trägen Kontinuität des Lebens oder Sterbens der Maschine – wie der Siebdruck unverbunden bleibt mit der materiellen Kontinuität der Leinwand, die der Wiederholung des immer Selben erst die indifferente Grundlage gewährt.

Zwar nimmt die Konstellation von Grund und Siebdruck, von Träger und Gesicht, oft und schon früh auch komplexere Züge an; die Implikationen der Technik aber bleiben konstant. In den Porträts von Marilyn Monroe und Liz Taylor ist der Grund oft farbig angelegt und so für die Aufnahme des volumengebenden Siebdruckschattens präpariert. Die Farben von Lidschatten, Lippen, Frisur und Halstuch von Marilyn sind etwa in der ersten Porträtserie, die 1962 kurz nach ihrem Tod entstand, per Hand über einen als Vorzeichnung fungierenden Siebdruck gelegt. Ein zweiter Siebdruck gibt dann dem farbig unterteilten Grund die präzisen Umrisse und die Wiedererkennbarkeit als Gesicht dieser Person. Die Inkongruenzen zwischen der malerischen Anlage und dem fotografisch generierten Schatten sorgen jedoch dafür, dass die beiden Schichten und ihre je besondere Zeitlichkeit trennbar bleiben: die malerisch aufgetragene farbige Fläche, die auf den Körper des Produzenten verweist, und der Siebdruck, der über eine Kette von technischen Verfahren mit der gewesenen Präsenz der fotografisch festgehaltenen Person verbunden ist. Die Repetition des Augenblicks, in dem sich ein hier kollektives, medial vervielfältigtes Bewusstsein niederschlägt, bleibt auch hier auf den kontinuierlichen Grund verwiesen, der dieser Repetition als selbst unwiederholbarer unterliegt. – In den Auftragsporträts der siebziger Jahre wird dieses Verhältnis in nochmals anderer Weise artikuliert. Eine lose, offene, explizit unwiederholbare Malerei, die oft kaum die Gesichtsform aufnimmt, ist hier unter den Siebdruck gelegt. Dennoch bleibt die Dialektik von Grund und Gesicht dieselbe. Wiederum ist der materielle Grund durch seine Unwiederholbarkeit bestimmt. Es ist dies zunächst, wie im Fall der mechanisch glatten, sei es monochromen oder polychrom angelegten Bildgründe, die Unwiederholbarkeit seiner raumzeitlichen Lokalisation. Diese Unwiederholbarkeit wird nun durch die malerische Spur – eine offenkundig zitathafte Expressivität, die auf Willem de Kooning anspielt – ausdrücklich „signiert“ und in die Domäne der Kunst, der auktorialen Verantwortung gehoben. Der wiederholbare, im Werkzeug, dem Sieb, fixierte Abdruck des Gesichts stempelt diesen auf andere Weise individualisierten Grund mit dem Augenblicksprodukt der öffentlich sichtbaren Identität.

In der Porträtserie der *Ten Jews of the 20th Century* ist die Schichtung wie auch in anderen späten Bildern wiederum komplexer geworden. Die Farben sind als abstrakte Flächen unter den Siebdruck und die Grapheme der Kreidezeichnung gelegt, die einige

Details heraushebt und die selbst manchmal technisch verdoppelt wird, als würde sie einen Schatten auf eine zweite Schicht der Leinwand werfen. Hatten Warhols Bildgründe der siebziger Jahren auf de Kooning angespielt, so ruft er hier eher Matisse'sche Papier collés in Erinnerung. Die abstrakten Farbflächen korrelieren dabei in wechselnder Deutlichkeit mit dem darüber gelegten Fotosiebdruck. Die Großeinteilung des Gesichts und der Büste werden aufgenommen und die Farbwerte treten zum Teil mit der Lichtsituation der Fotografie in Resonanz und werden so auch einmal vage semantisch lesbar (besonders im Porträt von Golda Meir). Dennoch bleibt vor allem die Indifferenz des flächigen Grundes gegenüber dem aufgelegten Fotosiebdruck signifikant. Gewaltsam höhlt der dekorative Wert des Grundes die Präsenz der Person, die sich im fotografischen Schatten und den Kreidestrichen Warhols – die zugleich Konturierung des Gesichts und Signatur, Markenzeichen des Künstler sind – bezeugt, von innen oder von unten her aus.

Identität und Personalität – Thema oder Sujet des klassischen Porträts – sind bei Warhol in prekärer Inversion als Resultate und Effekte einer Öffentlichkeit und ihrer technischen Mittel der Bildproduktion und Speicherung bestimmt. Das Gesicht ist ein Oberflächeneffekt, der von der Kontinuität eines Lebens unterlaufen bleibt, das gegenüber diesem Effekt seine träge Indifferenz bewahrt. Das Gesicht aber ist als dieser Oberflächeneffekt nicht etwa abgewertet. In den Publicity- und Presse-Bildern, die den Fundus der frühen Starporträts ausmachen, ist zwar nicht die individuelle Wahrheit der Person, ist kein biografischer Gehalt ablesbar; dafür aber die objektiven Faktoren, die dem Leben zur Konstruktion von Personalität jeweils zur Verfügung stehen: jene Gesten und Körperhaltungen, die, wie die Kleidung, die Frisuren und die Accessoires, Elemente eines historisch wandelbaren Dekors oder Ambientes sind, das die Inkorporation von sexueller und sozialer Identität, aber auch von affektiven Zuständen allererst erlaubt. In den Individualporträts der siebziger und achtziger Jahre werden diese Faktoren durch den enormen Aufwand und die Sorgfalt in der Produktion der fotografischen Vorlage herauspräpariert. (100 Polaroids zur Auswahl für ein Porträt sind keine Seltenheit). Und in den ‚historischen‘ Porträts, zu denen die Serie der *Ten Jews* gehört, sind die Fotovorlagen wie jene der früheren Stars einem langen, anonymen Selektionsprozess unterworfen gewesen, der die Lesbarkeit der porträtierten Züge sicherstellt: Sie sind schon mit der historischen und sozialen Maschinerie verwachsen, die gerade diese Fotos zu kanonischen hat werden lassen. Warhols Porträts leugnen oder relativieren die Bedeutsamkeit des Gesichts nicht. Sie legen jedoch offen, wie sehr das Gesicht das Nicht-Intime, das öffentlich Mitgeteilte und vom historischen Stil der Mitteilbarkeit geprägte Außen ist. Ihre Dramatik, auch ihre Schönheit, liegt darin, dass sie die Fragilität solcher Konstruktionen von Identität vorführen, die eine humanistische Tradition als verwachsen mit einer Biografie, einem individuellen Leben verstand. Warhol denkt die Person im ursprünglichen Wortsinn als Maske, die das Leben, das sie trägt, nur partiell und provisorisch bestimmt. Was nicht Gesicht ist, die Unhintergebarkeit des unpersönlichen Lebens, behauptet in der Indifferenz der Warhol'schen Bildgründe seine Präsenz und Widerständigkeit.

Sebastian Egenhofer